
ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS

Das Aufsatzwerk

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-063-18>

Zum Verhältnis von Stil und Gesellschaftskritik in Parinis *Dialogo sopra la Nobiltà*

Zentraler Gegenstand der Dichtung von Giuseppe Parini (1729–1799), zumal seines unvollendeten Hauptwerks *Il Giorno*, ist die kritische Darstellung höfisch-aristokratischer Lebensweise. Seit langem wird jedoch in Italien über Ausmaß und Qualität der Kritik gestritten, die diese Darstellung durchwirkt. Obgleich Parinis Nachruhm ihn bald unter den „Maggiori“ des nationalliterarischen Pantheons etablierte, machte sich hier stets eine eigentümliche Unzufriedenheit oder wenigstens Verwirrung bemerkbar. Deren Ursprung liegt in der verbreiteten Empfindung eines Widerspruchs. Als ein solcher erscheint nämlich zumindest für romantisch geprägte Dichtungskonzeptionen die Parinische Verbindung zwischen sozial engagierter Thematik und ebenso elaborierten wie traditionsgesättigten Tönen des literarischen Vortrags. Das eine – meinte man – müsse dem anderen schaden, weshalb der Topos von den beiden Seelen in des Autors Brust entstand, einer eher arkadischen und einer eher aufklärerischen Seele, die miteinander im Streit lägen und höchstes poetisches Gelingen verhinderten.¹

Dabei hat sich der Anteil, den man den vorgeblich auseinanderstrebenden Momenten des „spirito polemico“ und des „atteggiamento estetico“ zuwies, sowie ihre jeweilige Wertschätzung im Lauf der „storia della critica“ beträchtlich gewandelt. De Sanctis' einprägsame Formel „l'uomo valeva più che l'artista“ bedeutete eine Präferenz des ‚neuen Gehalts‘, welcher mit seiner Form, der Form ‚alter Literatur‘, noch gleichsam belastet schien.² Unter dem Einfluß von Croces Dichtungstheorie wurde dagegen gerade der Gehalt, dem ja eine unverkennbare satirische Negativität eignete, suspekt, und zur Rettung des gefährdeten Klassikers pries man stattdessen Abschnitte, in denen sich Parini im affirmativen Sinn als Dichter einerseits der Rokoko-Eleganz, andererseits des Elementar-Ursprünglichen

1 Vgl. dazu die Resümees der Rezeptionsgeschichte bei G. Petronio, *Parini*, Palermo 1966 (=Storia della critica 15) sowie C. Colicchi, *Il "Dialogo sopra la Nobiltà" e la polemica sociale di G. Parini*, Firenze 1965, S. VIIIf.

2 Vgl. F. De Sanctis, *Giuseppe Parini*, in: ds., *Nuovi saggi critici*, 25 Napoli 1911, S. 169–199. Dieser Aufsatz wurde zuerst in der „Nuova Antologia“ Oktober 1871 veröffentlicht.

darstellen sollte.³ Da die wahre „poesia“ nach Croces Richtspruch „aconcettuale“ bleiben mußte, tat es einem Autor nur gut, wenn fürsorgliche Kritiker ihn dem kompromittierenden Bereich des Aufklärerischen zu entziehen suchten, und so ist wohl zu verstehen, daß an Parinis Werk etwa Mario Fubini oder Walter Binni beifällig den Aspekt arkadischer und neoklassischer ‚Poetik‘ hervorhoben⁴, bevor erst Giuseppe Petronio es erneut in der angestammten Umgebung des „Illuminismo lombardo“ zu situieren wagte.⁵

Die primär ästhetisch motivierte Scheu, dem Dichter des *Giorno* aufklärerische Positionen zuzuschreiben, hat indessen von der Einschätzung seiner Poetik auch auf die seiner politisch-gesellschaftlichen Perspektive übergegriffen. Wie die Poetik vorrangig nach ‚sensualistischen‘, arkadischen, klassizistischen oder neoklassischen Merkmalen abgesucht wurde, entdeckte man zur Charakterisierung der Perspektive (gewissermaßen aus Analogiezwang) mit Vorliebe Symptome einer ‚moderierten‘ oder sogar konservativen Haltung.⁶ Dieser Tendenz, vor allem die engen ‚Grenzen‘ des Parinischen „Illuminismo“ zu akzentuieren, ist schließlich (abgesehen von wenigen Protesten) das Prestige der *Communis Opinio* zugewachsen, umso mehr als nun selbst dem polemischen *Dialogo sopra la Nobiltà*, den man lange für einen hervorragenden Moment anti-nobiliarer Satire im Settecento gehalten hatte, jegliche prärevolutionäre Bedeutung streitig gemacht wurde. So kam Luigi Poma nach einer bemerkenswerten Untersuchung 1967 zu dem Schluß, der in seiner gesellschaftskritischen Sprengkraft weit überschätzte Dialog sei, genau genommen, auf das bescheidene Maß einer akademisch-arkadischen Sprach- und Stilübung zu reduzieren.⁷

3 Vgl. dazu etwa Attilio Momiglianos Kommentar des *Giorno* (Catania 1925, neu hrsg. von Lanfranco Caretti Torino 1964) oder die Studien von Domenico Petrin (La poesia e l'arte di G. Parini, Bari 1930) und vor allem Raffaele Spongano (La poetica del sensismo e la poesia del Parini, Messina-Milano 1933), der ausdrücklich bedauerte, daß Parinis didaktische und satirische Intentionen eine vollendete ‚poetische‘ Verklärung aristokratischer Rokoko-Kultur unmöglich gemacht hätten (vgl. ebda.S. 96).

4 Vgl. M. Fubini, *Arcadia e illuminismo*, in: *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949; ds., *Il Parini e il „Giorno“* – Lezioni raccolte dal Dott.S.Antonielli, Milano 1952; W. Binni, *La sintesi pariniana*, in: ds., *Preromanticismo italiano*, Bari 1974 (1. Aufl.Napoli 1947), S. 17-47; ds., *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura italiana del Settecento*, Firenze 1963.

5 Vgl. G. Petronio, *Parini e l'illuminismo lombardo*, Bari 1972 (1.Aufl. Milano 1961).

6 Bei „fortschrittlich“ gesinnten Kritikern, die wie Franco Ferrucci die Einschätzungen früherer Kritik ungeprüft übernehmen, kann diese Standortbestimmung, welche Parini ursprünglich salvieren sollte, gelegentlich zur heftigen Verdammung des ‚Dichters der herrschenden Klasse‘ führen. Vgl. F. Ferrucci, *Per una nuova lettura di un „classico“ del Settecento: Giuseppe Parini*, in: *Italica* 45 (1968) S. 462: „l'attività letteraria di Parini sarà volta principalmente a seguire l'orientamento della classe dirigente dell'epoca, nei suoi gusti letterari e nelle sue direttive politico-sociali“. Ähnlich, wenn auch differenzierter, urteilt Norbert Jonard (*Parini, Voltaire et le problème du bonheur*, in: *RLMC* 19, 1966, S. 18–45).

7 Vgl. L. Poma, *Stile e società nella formazione del Parini*, Pisa 1967, S. 61–89.

Pomas Untersuchung ist bemerkenswert, weil sie intensiver, als es bis dahin üblich war, den Signifiant-Aspekt des Textes betrachtet und aus seiner stilistisch-strukturellen Konfiguration Argumente für eine präzisere ideologiegeschichtliche Einordnung zu gewinnen versucht. Damit hebt sie sich in der Intention vorteilhaft von Calogero Colicchis kurz zuvor veröffentlichter Studie *Il ,Dialogo sopra la Nobiltà‘ e la polemica sociale di G. Parini* ab, welche es weitgehend bei der direkten inhaltlichen Analyse bewenden ließ. Trotz solcher Verfeinerung des Untersuchungsverfahrens gelangt Poma jedoch zu Ergebnissen, die – wie ich finde – gerade dem historischen Ort der Textstruktur weniger gerecht werden als das Resultat von Colicchis einfacherer Lektüre. Ich möchte ihnen deshalb an dieser Stelle ausführlich widersprechen, wobei die Ausführlichkeit des Widerspruchs einmal durch die besondere Art der These zu begründen ist, welche als exzessive, aber symptomatische Zuspitzung an eine ebenso kompakte wie fragwürdige Tradition der aufklärungsverdrängenden Parini-Kritik anschließt. Zum anderen wird in Pomas Untersuchung auch ein allgemeines methodologisches Problem sichtbar. Es betrifft ein stilanalytisches Verfahren, das bei der notwendigen Historisierung auf halbem Wege stehen bleibt, indem es zur Beschreibung und Bewertung des literarischen Zeichens allein die Traditionen seiner Ausdrucksseite berücksichtigt, aber versäumt, die eventuell divergenten Traditionen der Inhaltsseite zu verfolgen und sie zur Ausdrucksseite in einen Bezug zu setzen, der sich unter Umständen als innovatorischer Bruch herkömmlicher Traditionsverbindungen erweisen mag.⁸ Jedenfalls – so wäre hier festzuhalten – folgt aus der Traditionalität eines literarischen Ausdrucks nicht notwendig die Traditionalität des literarischen Zeichens, für das der traditionelle Ausdruck sowohl die Überhöhung als auch die Entweihung von Inhalten bewirken kann, denen nach der Konvention ein ganz anderes Ausdrucksregister entsprechen müßte.

Um das näher zu erläutern, fassen wir zunächst Pomas Argumentation zusammen. Sie macht zur Deflation des Dialogs vor allem drei Umstände geltend. Der erste besteht in dem bereits von Natali oder Bertana dokumentierten Hintergrund einer umfangreichen Traktatliteratur, in der die zeitgenössische (,dekadente‘ und müßige) Nobilität kritisiert und zu nützlicher Tätigkeit ermahnt wird.⁹ Diese Diskussion über Anspruch und Wirklichkeit des Adelsstandes, deren Ursprünge weit zurückreichen, durchzieht das gesamte Settecento und kann daher nahelegen, Parinis Dialog nicht als einen „*exploit inusitato, dirompente e clamante nel deserto*“ anzusehen.¹⁰ Wichtiger sind indessen die beiden anderen Argumente, die auf den prononciert ,literarischen‘ Charakter der kleinen Schrift verweisen. Sie ist

8 Einen solchen Versuch habe ich – bezüglich Parinis Oden – in meinem Aufsatz *Satire als Ode* (RJB 22, 1971, S. 130–161) unternommen.

9 Vgl. G. Natali, *La mente e l'anima di G. Parini*, Modena 1900, S. 46–66; E. Bertana, *La materia e il fine del ,Giorno‘*, In: ds., *Saggi pariniani*, Aquila 1926, S. 35–56.

10 Vgl. L. Poma, a.a.O. S. 67.

nach Poma konventionell in doppelter Hinsicht. Durch ihre Gattungsstruktur setzt sie das gerade von Fontenelle und Fénelon wiederbelebte Genus des Lukianschen Totengesprächs fort¹¹; in ihrer Sprachstruktur paßt sie sich der speziell toskanischen Überlieferung komisch-, popularisierender Prosa an, welche mit Autoren wie Doni, Gelli, Firenzuola oder Grazzini ihre größte Blüte im Cinquecento erlebte¹². Bei beiden Aspekten handelt es sich um Strukturmerkmale, die einer scherzhaften, jedenfalls spielerischen Schreibweise zu eigen sind. Der Ernst, der von Thema und polemischer Intention beansprucht werden könnte, wird durch sie – wie Poma meint – gemindert und letztlich zum Eindruck der Harmlosigkeit neutralisiert.

Nun ist Poma zuzugestehen, daß die Satire des *Dialogo sopra la Nobiltà* auf Grund von Umfang und Stilhöhe in der Tat hinter dem satirischen Gewicht des *Giorno* zurückbleibt. Übertrieben erscheint jedoch, dem Dialog deshalb die Effizienz der Satire überhaupt abzusprechen und die komischen Register der Schreibweise als ausreichenden Beleg für ein noch unentwickeltes und oberflächliches aufklärerisches Bewußtsein zu nehmen¹³. Analysiert man Relationen und zumal inhaltsbezogene Funktionen seiner Ausdrucksseite genauer, erhält der Dialog ganz im Gegenteil eine eminent aufklärerische ebenso wie polemische Bedeutung, die im folgenden herausgearbeitet werden soll.

Betrachten wir dazu als ersten Aspekt die Gattungsstruktur des Textes. Sie stellt sich zunächst als italienische Variante jener *Nouveaux Dialogues des Morts* dar, deren Lukiansche Tradition seit dem Ende des 17. Jahrhunderts durch Fontenelle erneutes literarisches Prestige gewonnen hatte. Eben gegenüber Fontenelles Dialogen weist Parinis Text aber einige von Poma unbeachtete Eigentümlichkeiten auf, die eine völlig andere Richtung der Lukian-Nachfolge erkennen lassen. So kam es bei der Wahl der Gattung Totengespräch für Fontenelle ja vorrangig auf den fantastischen Effekt der Zusammenführung von historisch oder geographisch getrennten und daher normalerweise unvereinbaren Gesprächspartnern an: es unterhielten sich etwa Augustus und Pietro Aretino, Paracelsus und Molière, Helena und Mark Antons Ehefrau Fulvia. Deshalb besaß Fontenelles Totenreich auch keinerlei mythologische oder gar realistische Konsistenz¹⁴; im Grunde war es nicht mehr als eine formale Prämisse für die verschiedenartigsten Anachronismen und Anaprosopismen, welche dem Spiel preziös moralistischer Konversation besondere Würze verliehen. Der Spielcharakter der Konversation

11 Vgl. *ebda.* S. 69f. Auf eine nähere Betrachtung der Gattungstradition verzichtet Poma jedoch, da für ihn feststeht: „Dal genere luciano, comunque, il Parini non prende più che la ‚formula‘, e la ricerca delle fonti non porta, per quanto ci consta, a individuare in tale ambito precedenti e sollecitazioni più precisi e diretti del nostro *Dialogo*.“

12 Vgl. *ebda.* S. 76ff.

13 Vgl. *ebda.* S. 85ff.

14 Vgl. J. Dagen, *Introduction*, In: Fontenelle, *Nouveaux Dialogues des Morts*, Paris 1971, S. 44f.

¹⁵ blieb dabei so ausgeprägt, daß nicht jedes Gespräch zum affirmativen Ende einer Überzeugung führen mußte. Bei vielen Unterhaltungen entstand eher eine Art Ambivalenz, die weder dem einen noch dem anderen Gesprächspartner eindeutig rechtgeben wollte.¹⁶

Ganz anders liegen die Dinge in Parinis Totengespräch zwischen „Nobile“ und „Poeta“. Hier sind die Gesprächspartner nicht nur tot im allegorischen Sinn, um als bloße Ideenträger Argumente aus verschiedenen historischen, geographischen oder geistigen Welten gegeneinander auszuspielen; sie sind auch tot im Sinne eines kreatürlichen Naturalismus, der fast an die spätmittelalterliche „Dance Macabré“ erinnert. Wollte man so präzise wie möglich formulieren, müßte man statt von einem Totengespräch von einem „Leichengespräch“ reden; denn gerade den bei Fontenelle (höfischer Bienséance gemäß) ausgesparten Todesaspekt hebt Parini mit einer Krudheit hervor, die noch weit über das Urbild der *Nekrikoí Dialogoi* des Lukian hinausgeht¹⁷. Gleich zu Beginn weist der Dichter den Adligen mehrfach auf den Zersetzungsprozeß seines Körpers hin: „Teme Ella forse che i suoi vermi non l’abbandonino per venire a me?“; „Voi puzzate ch’è una maraviglia“; „Quanto son io obbligato a cotesti bachi che ora vi si raggirano per le intestina!“¹⁸, und am Ende hat die Verwesung dem Adligen die Sprache geraubt: „Egli non può più parlare; la lingua gli s’è infracidita“¹⁹.

Daneben stehen weitere charakteristische Unterschiede. Parinis „Poeta“ und „Nobile“ entstammen mitnichten einander fernen historischen oder geographischen Welten. Ihre Ferne betrifft allein die Dimension der gesellschaftlichen Ordnung und erscheint umso skandalöser, als sie sich in ein- und derselben Welt auftut, um ‚Oben‘ und ‚Unten‘ („superiore“ – „inferiore“), „Nobile“ und „Plebeo“ zu trennen. Das Skandalon, das hier sichtbar wird, wirkt derart eklatant, daß während keines Augenblicks der Anschein von Ambivalenz entstehen kann. Recht hat einzig der Dichter, der den Adligen verspottet, ihn zurechtweist und ihm schließlich keinen anderen Ausweg läßt als das Eingeständnis der eigenen Nichtigkeit.

15 In ihm kommt vor allem die Salon-Tradition der „Questions d’amour“ zur Wirkung, vgl. *ebda.* S. 33f.

16 Das erscheint besonders auffällig im Dialog zwischen Karl V. und Erasmus, der mit seinem Streit um die Superiorität von „Prince“ oder „Sçavant“, „Biens de fortune“ oder „Biens de l’esprit“ einen ähnlichen Ausgangspunkt besitzt wie Parinis Dialog. Indessen behält hier der „Sçavant“ nur am Anfang recht, und während des Gesprächs wendet sich das Blatt, bis der „Prince“ mit seinem skeptisch-konservativen Hinweis auf die Glücksabhängigkeit auch der geistigen Güter das letzte Wort bekommt (vgl. *ebda.* S. 209–217). Andere Beispiele solcher Ambivalenz enthalten die Dialoge „Alexandre, Phriné“ (S. 111ff.), „Sapho, Laure“ (S. 94ff.) oder „Socrate, Montaigne“ (S. 167ff.).

17 Bei Lukian ist die Körperlichkeit des Totenreichs im wesentlichen auf ‚Stauf‘, ‚Knochen‘ und zumal ‚Schädel‘ (#####) beschränkt. Vgl. Lucian, ed.M.D. Macleod, Bd. 7, London-Cambridge, Massachusetts 1969 (=Loeb Classical Library), S. 6 oder 26. Bei Fénelon, wo das Totengespräch ja in erster Linie als Vehikel erbaulicher historischer Unterweisung dient, spielt sie keine größere Rolle als bei Fontenelle.

18 Ich zitiere den *Dialogo sopra la Nobiltà* nach dem Text im Anhang zu L. Poma, *a.a.O.* S. 103–118. Vgl. hier S. 103.

19 Vgl. *ebda.* S. 118.

Diese Differenzen zu Fontenelles Gattungsvariante sind vor allem bedeutsam, weil sie offenkundig einer bestimmten Tendenz dienen. Indem Parini auf die diskrete *Délicatesse* und das spielerische Gleichgewicht der *Nouveaux Dialogues des Morts* verzichtet, gewinnt er für sein „Leichengespräch“ jene argumentative Eindeutigkeit, welche den Grundcharakter vehementer Satire ausmacht. Ein solcher Funktionswandel der Gattung bestätigt sich, wenn man die Sprache des Dialogs differenzierend nach ihren Funktionen befragt. Gewiß ist sie generell von den Toskanismen der komischen Prosa des Cinquecento geprägt: welches andere Sprachregister hätte Parini für das Programm einer Lukian-Fontenelle-Variation sonst auch zur Verfügung gestanden? Darüber darf jedoch nicht vergessen werden, daß die Effekte der Sprachkomik konzentriert an bestimmten Stellen auftreten. Sie verdichten sich, sobald der Adlige auf seine Superiorität pocht und der Dichter ihm dagegen höhnisch die Leere solcher Präntention vorrechnet.

Besonders gilt das für die Elemente, die Poma etwas pauschal als „uso compiaciuto del macabro“ bewertet²⁰. Sie sind nicht beliebig über das Gespräch verstreut, sondern bestimmen jeweils die Repliken des Dichters nach den Äußerungen adliger Ansprüche. So folgt dem „Fatt’in là, mascalzone!“, der einleitenden Geste hochmütiger Unduldsamkeit, die ‚makabre‘ Antwort²¹:

Ell’ha il torto, Eccellenza. Teme Ella forse che i suoi vermi non l’abbandonino per venire a me?

Als der „Nobile“ dennoch an seiner Standesidentität festhält („Miserabile! non sa’ tu chi io mi sono? Ora perché ardisci tu di starmi così fitto alle costole come tu fai?“), wird er auf den unedlen ‚Gestank‘ seines Körpers aufmerksam gemacht²²:

Signore, s’io stovvi così accosto, incolpatene una mia depravazione d’olfatto, per la quale mi sono avezzo a’ cattivi odori. Voi puzzate ch’è una maraviglia. Voi non olezzate già più muschi<o> ed ambra, voi ora. Quanto son io obbligato a cotesti bachi che ora vi si raggirano per le intestina! Essi destano effluvi così fattamente soavi che il mio naso ne disgradà a quello di Copronimo, che voi sapete quanto fosse squisito in fatto di porcherie.

In dieser Weise erhält der erste Teil des Dialogs einen ebenso einfachen wie wirkungsvollen gedanklichen Rhythmus. Anstoß zur Auseinandersetzung ist stets die Präntention von Verschiedenheit, welche regelmäßig den Widerspruch einer Demonstration von Gleichheit provoziert. Dabei stellt sich die Gleichheitsdemonstration nicht nur als unwiderlegbar heraus; sie bekommt auch eine außerordentliche

20 Vgl. *ebda.* S. 79.

21 *Ebda.* S. 103.

22 *Ebda.* S. 103f.

Schlagkraft eben durch die traditionellen Mittel komischer Prosa. Die werden nämlich vorzugsweise zur Erzeugung aggressiven Spotts verwendet²³, der dann bei jeder Verschiedenheitsprätention über dem (allein schon in der Anrede)²⁴ rasch schrumpfenden Adligen ausgeschüttet wird. Nach den beiden Repliken der Einleitung seien dazu noch zwei weitere Beispiele genannt. Als der Adlige seine Superiorität mit dem schlichten Satz „Perché io son nobile, dove tu se' plebeo“ begründet, stellt sich der Dichter auf burleske Art dumm, gleichsam um dem Begriff der Nobilität Selbstverständlichkeit und Prestige auszublasen²⁵:

E che diacine d'animale è egli mai cotesto nobile, che noi siamo obbligati a rispettarlo? E 'egli uno elefante o una balena, che altri debba cedergli così grande spazio da occupare?

Ähnlich burlesk antwortet der Dichter auf die nachfolgende Behauptung, der „Uomo Nobile“ ziehe seine Überlegenheit aus einer „nascita diversa“ von der des gemeinen Mannes²⁶:

Oh poffare! voi mi fareste strabiliare. Affé, che voi mi pigliaste ora per un bambolo da contargli le fole della fata e dell'orco. Non sono io forse stato generato e partorito alla stessa stessissima foggia che il foste voi? E che, vi moltiplicate voi forse per mezzo delle stampe, voi altri nobili?

Tatsächlich haben wir es in beiden Fällen mit typischen Verfahren des „burlesco stile“ zu tun, jenes Stils, in dem schon bei Francesco Berni und den sogenannten Berneschi immer wieder Witz durch die Materialisierung ideeller Vorstellungen gewonnen wurde²⁷. Nur bleibt das materialisierende Wörtlichnehmen eines symbolischen Konzepts hier nicht mehr ziellos²⁸; es richtet sich vielmehr im Rahmen der Debatte über Verschiedenheit und Gleichheit gegen eine bestimmte Position, um sie spottend zu vernichten und die Gegenposition zu bekräftigen, ja als einzig verbindlich auszuweisen.

23 Gesprächsintern spiegelt diesen Spott die Reaktion des „Nobile“ wider. Vgl. L. Poma, *a.a.O.* S. 104: „Poltronel! Tu motteggi, eh?“

24 Die Skala der Anreden senkt sich bei den ersten Wortwechseln vom „Ella, Eccellenza“ über „Voi, Signore“ bis zum „Tu“ in der fünften Replik des Dichters. Danach verwendet der Dichter allerdings wieder durchgängig das „Voi“, das er nur an einer Stelle zur polemischen Unterstreichung einer Argumentation erneut durch das „Tu“ unterbricht (vgl. *ebda.* S. 109f.).

25 *Ebda.* S. 108.

26 *Ebda.*

27 Symptomatisch dafür ist etwa Bernis *Capitolo in laude d' Aristotele*. Vgl. F. Berni, *Poesie e prose*, Genève-Firenze 1934, S. 139ff.

28 Über die Ziellosigkeit der [sic!] burlesken Witzes vgl. U. Schulz-Buschhaus, *Satire oder Burleske?*, *RF* 87 (1975) S. 427–441.

Damit benutzt Parini die Burleske nicht mehr wie die Cinquecentisten zur Herstellung einer euphorischen Atmosphäre sozusagen Plautinischer „scurrilitas“ (dem widersprächen ja auch die dann völlig funktionslosen ‚makabren‘ Elemente), sondern zielgerichtet als Waffe in der Polemik.

Fassen wir vorläufig zusammen, was die historische Betrachtung der Ausdrucksseite unseres Textes ergeben hat. Sein Ausgangspunkt in der Gattung des Totengesprächs läßt die beträchtliche Distanz ermessen, welche ihn etwa von Fontenelles Verwendung der Gattung scheidet. Diese Distanz beruht im wesentlichen auf einer entschiedenen Satirisierung des Genus, das bei Fontenelle zweifellos eleganter gehandhabt wurde, aber gerade deshalb die Sphäre des eher unverbindlichen moralistischen Raisonnements auch kaum überschritt. Ausgezeichnet wird die Satire, die bei Parini entsteht, durch unverkennbar burleske Züge. Durchwirkten sie gleichmäßig den gesamten Text, könnte man sie vielleicht als Verharmlosung der Polemik deuten, welche sich in konstanter Euphorie, d. h. der Lächerlichkeit von „Nobile“ und „Poeta“, auflösen müßte. Von solcher Gleichmäßigkeit des Ridicule ist das Gespräch jedoch weit entfernt: Materie und Opfer des Spotts, den die Burleske entläßt, bildet allein der „Nobile“, während der „Poeta“ als Vertreter von Natur oder Wahrheit umgekehrt Agent und Instanz des Spottens ist, das außer dem Adligen auch die falschen, adulatorischen Dichter ergreift. Dabei gilt es zu bedenken, wie lange der Adlige in höfischer Gesellschaft jeder komischen Darstellung, die berufsbürgerliche Ärzte, Juristen, ‚Pedanten‘ usw. zu betreffen hatte, enthoben geblieben war. Es schickte sich, daß die Nobilität – wie in Marivaux’ Komödien – gleichsam reflexiv über sich selbst lachte²⁹; daß sie direkt, ohne Umschweife verlacht wurde, stellte selbst nach dem Einzelfall von Molières *Critique de l'Ecole des Femmes*, wo das Gelächter überdies nur den partikulären aristokratischen Typ des „Marquis“ oder „Petit-Maître“ in Mitleidenschaft gezogen hatte, eine Seltenheit dar³⁰.

Bei alledem haben wir indessen noch nicht die Traditionen berücksichtigt, denen die Inhaltsseite des *Dialogo sopra la Nobiltà* verpflichtet ist. Ihr Thema, Definition und Kritik der Nobilität, war bislang vorzugsweise in zwei literarischen Bereichen behandelt worden: dem ernsten des Traktats³¹ und dem gewissermaßen halb-ernsten der klassischen Verssatire. Besonders im letzteren Bereich hatte sich eine spezielle Überlieferung der Adelsdiskussion ausgebildet, welche auf Juvenals 8. Satire zurückgeht. Diese Überlieferung ließ kaum eine Satirensammlung zu, in der neben den Unbehaglichkeiten des

29 Vgl. dazu C. Miething, *Marivaux' Theater – Identitätsprobleme in der Komödie*, München 1975.

30 Am weitesten gehen hier wohl Goldonis frühe Komödien, besonders *La famiglia dell'antiquario*, die einen ernsten Pantalone als Raisonneur gegen einen lächerlichen Conte Anselmo auftreten läßt. Freilich ist auch Anselmo nicht schlechterdings wegen seiner Nobilität lächerlich, sondern bedarf darüber hinaus einer grotesken Antiquitätenmanie und außerordentlicher Leichtgläubigkeit (selbst an ‚Neros Pantoffel‘ und ‚Lucrezias Locke‘), um sich komisch zu kompromittieren.

31 Den kanonischen Text des Cinquecento stellt in diesem Bereich Girolamo Muzios *Il Gentiluomo* (Venezia 1575) dar. Vgl. dazu M. Berengo, *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento*, Torino 1974 (1. Aufl. 1965), S. 252ff. Zu Agostino Paradisis *Ateneo dell'uomo nobile*, dem Standardwerk des 18. Jahrhunderts, vgl. L. Poma, a.a.O. S. 64f.

Stadtlebens oder der lüsternen Bosheit des weiblichen Geschlechts nicht auch die Degeneration einer würdelosen Nobilität angesprochen worden wäre. So folgten dem „Stemmata quid faciunt?“ des römischen Satirikers, um nur die berühmtesten Exempla zu nennen, in Frankreich etwa Boileaus fünfte, in Italien Benedetto Menzinis siebte Satire. Sie sind untereinander, was Argumentation und Ton angeht, gewiß bedeutungsvoll verschieden; doch zeigen sie andererseits, verglichen mit Parinis Dialog, distinkte Merkmale eines gemeinsamen, in sich geschlossenen Traditionszusammenhangs. Er tritt zutage vor allem in der moralischen Perspektive dieser Satiren. Es kommt bei ihnen nämlich nie zu einer offenen Attacke auf den Adel als soziale Institution, sondern attackiert werden lediglich bestimmte Abweichungen von einem vertieften Adelsideal, das den korrumpierten Zeitgenossen *contrario* in Erinnerung gerufen und verklärt wird. Als ein solcherart vertieftes Adelsideal ist zumal Juvenals „nobilitas sola est atque unica virtus“ zu verstehen. Wie stets bei Juvenal handelt es sich in erster Linie um die Tugend römischer Frühzeit, die Virtus der wahrhaft adligen Ahnen, welche ein grelles Licht auf die „pudenda“ des pseudo-adligen Nachgeborenen werfen soll³²:

Incipit ipsorum contra te stare parentum
nobilitas claramque facem praeferre pudendis.

Dabei muß man insbesondere beachten, daß die hochgerühmte „parentum nobilitas“ nicht eigentlich gegen den zeitgenössischen Adel an sich steht. Sie beleuchtet vielmehr eine Reihe schändlicher Einzelgestalten: den ‚fetten‘ Legaten Lateranus zum Beispiel oder die Patrizier, die sich nach dem Vorbild Neros, des „citharoedus princeps“, beim Mimus oder in der Arena selber deklassieren. Zwar besitzen diese Gestalten für ihre Epoche offenbar symptomatische Bedeutung; doch können sie als Einzelgestalten, wählten sie nur bessere Vorbilder, aus dem deklassierenden Umgang mit Dieben, Histrionen oder Gladiatoren grundsätzlich immer zur Superiorität von „virtus“ und „nobilitas“ zurückfinden.

Ebensowenig wie das Juvenalsche Modell negieren die Satiren Boileaus oder Menzinis den Adel als Institution. Bezeichnenderweise insistieren beide auf dem Abstand zwischen Vätern und Nachkommen. Boileau, der schon im ersten Vers die Tragweite seiner Polemik einschränkt („La Noblesse, *Dangeau*, n’est pas une chimere“), paraphrasiert Juvenals Idee vom Adel der Ahnen, in deren Licht die Schande der Söhne erst recht evident wird³³:

Mais fussiez-vous issu d’Hercule en droite ligne,

32 D. Iunius Juvenalis, *Saturae* VIII 138f.

33 Boileau, *Oeuvres complètes – Satires*, Paris 1934, S. 44.

Si vous ne faites voir qu'une bassesse indigne,
Ce long amas d'ayeux que vous diffamez tous,
Sont autant de témoins que parlent contre vous;
Et tout ce grand éclat de leur gloire ternie,
Ne sert plus que de jour à vostre ignominie.

Menzinis Satire, die Parinis *Dialogo sopra la Nobiltà* durch ihre Dialogform nahe kommt und somit dessen wesentlich satirische Qualität unterstreicht, konfrontiert in schlichterer Weise „avi“ und „nipoti“ ohne das Juvenalsche Concetto, aber mit Juvenalschen Begriffen³⁴:

Splenderon gli avi, come face eterna
In candelabro d'oro; oggi i nipoti
Non fan nè men d'un coccio a se lucerna.

Von dieser für die Tradition der Nobilitätssatire konstitutiven Unterscheidung zwischen Vor- und Nachfahren, authentischem Adel und Pseudo-Adel ist nun jedoch bei Parini keine Rede mehr. Der Spott, der dem Nachfahren die Präentionen austreibt, macht im zweiten Teil des Dialogs auch vor den früher geschützten Vorfahren nicht halt. Im Gegenteil: sah man bei Juvenal den degenerierten Lateranus „permixtum nautis et furibus ac fugitivis,/ inter carnifices et fabros sandapilarum/ et resupinati cessantia tympana galli“³⁵, erscheinen bei Parini eben die wackeren Krieger der Frühzeit, welche den Adel allererst erwarben, als „usurpatori“, „sgherri“, „masnadieri“, „violatori“ und „sicari“³⁶. Damit greift aufklärerische Kritik den historischen Ursprung von Institution und Ideal selbst an, statt lediglich deren pflichtvergessene Repräsentanten zum Bewußtsein des „valor prisco“ zu ermahnen³⁷, und nicht zu Unrecht erwähnt Colicchi hier einen Abschnitt aus Voltaires *Essai sur l'histoire universelle*, in dem die Entstehung der Feudalität auf ähnliche Weise entmythologisiert wird³⁸. Ob diese Passage, welche die Vertreter des „valor prisco“ in verblüffender Analogie zu „usurpateurs“, „brigands“ und „voleurs“ macht, als direkte Quelle für Parinis Dialogstelle zu bewerten ist, was Poma bestreitet³⁹, bleibt dabei ein Problem sekundären Rangs. Wichtig ist im Zusammenhang unserer Fragestellung nur die unbestreitbar aufklärerische Aszendenz des Gedankens, der nicht auf

34 B Menzini, *Poetica e Satire*, Milano 1808, S. 297.

35 Vgl. D. Iunius Juvenalis, *Saturae* VIII 174ff.

36 Vgl. L. Poma, *a.a.O.* S. 113.

37 Vgl. B. Menzini, *a.a.O.* S. 298.

38 Vgl. C. Colicchi, *a.a.O.* S. 11f.

39 Vgl. L. Poma, *a.a.O.* S. 85f.

moralische Verurteilung abzielt (auffälligerweise ergibt der törichte, aber letztenendes wohlgesonnene „Nobile“ ja keineswegs ein Monstrum an Unmoral), sondern durch historische Überprüfung die Legitimation eines gesellschaftlichen Status in Zweifel zieht.

Es stellt sich also heraus, daß Parinis eher unter- als überschätzter Dialog bei der Analyse von Ausdrucks- und Inhaltsseite einen wenigstens zweifachen Traditionsbruch offenbart. Er zieht zunächst ein Thema, das bis dahin zumindest den halben Ernst klassischer Verssatire beanspruchte, über das Satirische hinaus ins polemisch Burleske. Der burleske Ton respektlosen Spotts persifliert sodann nicht das, was immer schon persifliert werden durfte: die individuellen Abweichungen von einer altehrwürdigen Norm. Vielmehr kehrt sich die Lage um: das attackierte adlige Individuum bleibt im Grunde harmlos (und setzt deshalb der Einsicht in die Nichtigkeit seiner sozialen Identität auch nur wenig Widerstand entgegen), während die Norm als sowohl arbiträr wie obsolet erwiesen wird. Natürlich ist ein solcher Nachweis (das belegt ja etwa die Voltaire-Parallele) kein einsamer ‚Exploit‘ des jungen Hauslehrers und Akademiemitglieds, sondern entspricht teilweise den allgemeinen Bestrebungen lombardischer Aufklärung, welche – bestärkt durch die Direktiven der Theresianischen Reform – auf einen Normwandel aristokratischer Lebensweise, d. h. das Engagement des Adels in bürgerlichen Aktivitäten, hinausliefen⁴⁰. Immerhin hat Parinis Polemik in diesem Kontext ihr eigenes Gewicht und besitzt unverwechselbar persönliche Akzente. Gerade dort aber, wo sie als persönlich und unverwechselbar auszumachen sind, manifestieren sie auch ihren aufklärerischen Charakter. So umfaßt der Dialog selbstverständlich alle wichtigen Punkte der Adelskritik, wie sie unter dem Leitbild bürgerlicher Wirtschaftsproduktivität den absolutistischen Reformkonzeptionen des 18. Jahrhunderts (oder in Frankreich bereits des 17. Jahrhunderts) gemeinsam waren: es gibt Anspielungen auf die bedenkenlos akkumulierten Schulden, den eleganten Müßiggang, das angemaßte, unbegründete Urteilen über alles und jedes⁴¹. Zusätzlich jedoch tauchen Argumentationen von oft überraschender Radikalität auf. In ihnen wird der Adel nicht mehr bloß reformistisch erzogen, d. h. zur Anpassung an eine neue Moral des Handelns und Verwaltens getrieben, sondern geradenwegs aufgehoben. Das geschieht, indem [die] Analyse seine Idee sozusagen in ihre Bestandteile zerlegt: in „ricchezza“, „virtù“ und „talento“⁴². Diese Zerlegung wirkt aufklärerisch effektiv eben durch ihre Gelassenheit, die einseitige Reduktionen – etwa Juvenals Emphase der Virtus oder Boileaus Satire des „éclat de l’or“⁴³ – kühl vermeidet. Statt den Adelsbegriff emphatisch oder satirisch zu reduzieren, strebt sie, ihn zu ersetzen dank

40 Vgl. dazu G. Petronio, *Parini a l’illuminismo lombardo*, a.a.O. S. 48ff, sowie N. Jonard, a.a.O. S. 41.

41 Vgl. L. Poma, a.a.O. S. 104, 115, 117.

42 Vgl. *ebda*, S. 116ff.

43 Vgl. Boileau, a.a.O. S. 46.

vorurteilsfreier Bestandsaufnahme seiner möglichen allgemeingültigen Komponenten. Solcherart durch ein Repertoire von Vorzügen ersetzt, bei denen die Meriten bezeichnenderweise mit den Gütern Fortunas noch realistisch vermennt werden, geht die Distinktion der Nobilität unter in dem, was wenigstens grundsätzlich allen zufallen oder von allen erreicht werden kann. Indem der angeklagte, verspottete und aufgehobene Adel am Ende folgerichtig für (moralisch *und* begrifflich) überflüssig erklärt wird⁴⁴, bestätigt der zweite Teil des Dialogs auch in der Theorie die polemischen Gleichheitsdemonstrationen des ersten Teils.

In solcher theoretisch fundierten Gleichheitspolemik – können wir jetzt feststellen – erhält Parinis *Dialogo sopra la Nobiltà* seinen eigentlichen thematischen Mittelpunkt. Er weist die kleine Schrift – jenseits aller arkadischen Tradition – einem Hauptthema und -interesse der Aufklärungsliteratur zu und macht schließlich auch die für Poma so befremdliche Wahl des Genus Totengespräch verständlich. Wie oben schon bemerkt wurde, bildet sie ein italienisches Analogon zur überaus erfolgreichen Wiederbelebung der Gattung durch Fontenelles *Nouveaux Dialogues des Morts*, von denen sich das Gespräch zwischen „Nobile“ und „Poeta“ in wesentlichen Merkmalen freilich scharf unterscheidet. Näher als an Fontenelle hält es sich mit vielen Elementen an das antike Modell selbst. Dort hatten ja der Zyniker Diogenes und der Ursatiriker Menippus eine – wenn man so will – ähnlich gerichtete Beredsamkeit entfaltet wie Parinis Dichter: sie verspotteten die Mächtigen, Reichen, Schönen der Welt und hielten ihnen die nackte Gleichheit #####⁴⁵ des Totenreichs vor Augen. Besonders angesichts des dritten Dialogs, in dem Krösus sich bei Pluto über die Nachbarschaft des ‚Hundes‘ Menippus beschwert⁴⁶, oder des 29. Dialogs zwischen Diogenes und dem prärentiösen, weil mächtigen und schönen König Mausolus⁴⁷ erscheinen die Anregungen, die Lukian Parini geben konnte, unbezweifelbar evident: in den *Nekrikoi Dialogoi* sind sowohl der Ausgangspunkt von Verschiedenheits- und Distanzprärention als auch die Vernichtung dieses Anspruchs durch eine Demonstration fundamentaler Gleichheit vorgeprägt. Indessen offenbart gerade die evidente motivliche Nähe zu Lukian das thematische Novum des jungen Aufklärers. Für Lukian ging es nämlich um die (als Natur verstandenen) Verschiedenheiten von Macht, Reichtum und Schönheit, welche im Leben Realität besitzen und erst durch den Tod beglichen werden: erst das Totenreich stellt Gleichheit her, indem es die allgemeine Hinfälligkeit des Lebens besiegelt. Parini dagegen spricht einer bestimmten Verschiedenheit, der sozialer Klassen, schon im Leben selbst die Realität oder besser: die Realitätslegitimation ab.

44 Vgl. L. Poma, *a.a.O.* S. 118.

45 Vgl. Lucian, *a.a.O.* bes. S. 8 und 42.

46 Vgl. *ebda.* S. 14ff.

47 Vgl. *ebda.* S. 166ff.

Nicht erst im Tod sollen Adliger und Dichter Gerechtigkeit erfahren; bereits während des Lebens ist ihre gesellschaftliche Verschiedenheit als Illusion, Vorurteil, ja Betrug zu entlarven. Damit hat die Wahrheit des Todes, die Lukian wie Parini feiern, in den *Nekrikoï Dialogoi* und dem *Dialogo sopra la Nobiltà* eine ganz verschiedene Funktion. Bei Lukian ist sie die letzte Wahrheit, welche das Leben überhaupt außer Kraft setzt, ohne es doch im einzelnen zu berühren. Die mannigfachen Verschiedenheiten des Lebens sind solche der Natur, und mit der gesamten Natur werden sie vom Tod zur Gleichheit korrigiert. Bei Parini hat die essentielle Verschiedenheit des Lebens gesellschaftlichen Charakter angenommen, und es ist nun die Natur, welche sie zur Gleichheit korrigieren muß. Mit der Natur gehört der Tod als deren negative Form zusammen; bedeutet seine Wahrheit Gleichheit, gilt sie in positiver Form auch für die Grundverfassung aller lebenden menschlichen Kreatur. Deshalb erklärt sich Parinis wiederholte, das Gespräch leitmotivisch durchziehende Insistenz auf der Wahrheit, die im Tod geatmet wird, der „aria piena di verità di quaggiù“⁴⁸, als äußerste – und, da vom Dichter gesprochen, nicht selbst verspottete, vielmehr ernste – Begründung seiner Gesellschaftskritik. Es ist die Wahrheit der Natur, die hier in einer prominenten aufklärerischen Denkfigur gegen die Ordnung der Gesellschaft ausgespielt wird, und diese Wahrheit kann, so wenig sie auch in der älteren Opposition Tod-Leben aufgeht, doch keine höhere Autorität für ihr umwälzendes Ansinnen zitieren als die des Todes. Dessen makabre Sphäre aber mit dem Ton burlesken Spotts zu verbinden, war ein – nur über das Lukiansche Modell zu realisierender – literarischer Tour de Force, der in Parinis Oeuvre die noch komplizierteren kombinatorischen Kunststücke der satirischen Oden und des satirischen Lehrepos frühzeitig ahnen ließ.

48 Vgl. L. Poma, *a.a.O.* S. 105, 106 und 112.